

LA NUIT TOUS LES CHATS NE SONT PAS GRIS

Est-ce que Stéphanie Ferrat peint l'après-midi ?

Peut-être. Mais peu importe. Elle est à l'oeuvre dans son atelier, à côté de ses casiers d'imprimerie, après s'être confrontée avec allégresse à l'autre part du vivant, grillons, grenouilles, carpes, courgettes, lézard vert avant que le chat ne l'ait tué, poules, herbes, arrosoirs, chevaux, et elle finit par y trouver une espèce de juste équilibre.

Au catalogue, nous avons ainsi l'aube, le matin, la nuit. Il est vrai que la peinture a parfois à voir avec les heures. L'histoire de la peinture aussi, Piero della Francesca avant Monet, petit jour de la *Résurrection*, début de matinée pour le *Baptême*, midi de la *Nativité* avec son ciel de chauffe, après-midi de la *Madone de Sinigallia*, fin de journée du *Saint-Jérôme*, etc., heure à la fois concrète et immuable.

La nuit n'est pas forcément la plus propice à la représentation, même quand elle est étoilée. Néanmoins, elle fait parfois la démonstration du contraire. Non, la nuit, tous les chats ne sont pas gris, pas davantage que toutes les vaches ne sont noires. On n'a pas oublié la simplicité de Hegel évoquant « la nuit, où toutes les vaches sont noires », quand il critiquait un idéalisme abolissant les éléments de la connaissance concrète. Ceci dit, on aurait garde d'oublier la nuance entre ces deux prédicats : toutes les vaches sont noires/ les vaches sont toutes noires. Verlaine nous le rappelle avec l'incipit de son poème *Spleen* : « Les roses étaient toutes rouges/ Et les lierres étaient tout noirs ».

Aujourd'hui, j'ai donc sous les yeux une soixantaine de peintures sur toile ou sur papier de Stéphanie Ferrat. J'aime les regarder, parfois dans le désordre c'est à dire livrées à leur présentation aléatoire, parfois dans l'ordre suggéré par les dates, ou bien dans l'ordre induit par les séries, ou suites autour de ce que l'on pourrait nommer, au choix, un thème, un motif, un sujet, un titre. Quelle que soit la méthode, j'aime m'y balader puisque nous y sommes invités et, tout au long de ma balade, j'éprouve un sentiment de reconnaissance envers le monde.

Une certaine logique commande de commencer par l'aube. Ce sont six petits formats qui conviennent à une lumière de point du jour. Et qu'est-ce qui point ? quelle est la première épiphanie ? des fleurs, campées dans un champ plutôt que dans un jardin, déjà bien réveillées, soutenues par un doigt de rose ténu qui vient de très loin. Par esprit de symétrie, six matins accompagnent les six aubes. Mais si l'aube est lumineuse, le matin est étonnamment gris, encore empreint de nuit, comme si le jour s'était un moment rendormi et comme si les fleurs s'étaient estompées.

Dans cette perspective, le champ offre une espèce de cadrage plus serré de l'aube et une sorte de densification du temps car il est aussi bien du matin que du soir. J'y vois des chardons, des immortelles, des pavots, peut-être des achillées qui justifieraient d'une petite leçon de botanique, on peut toujours rêver. Je vois surtout des tiges ; le dictionnaire de l'Académie propose cette expression sujette à réflexion chez les peintres : « laisser mourir une fleur sur sa tige ». J'observe également des traits, un tracé vertical, la tige simple ou ramifiée, épineuse ou lisse, laiteuse, rameuse.

Au milieu de tous ces champs il y a un champ rose comme il y a un nuage rouge au-dessus d'une prairie. Que je l'aie vu, ce champ, importe peu, mais il se trouve que je l'ai vu, qu'il était rose, à sa façon, comme par en dessous, avec une discrétion que la toile rend fidèlement avant d'être gagnée par un enthousiasme de bon aloi. Par scrupule, il faut dire *le* champ rose plutôt que *un* ; mais ce sont quatre « champ rose » qui visent à résumer tous les « champs rose » de toutes les heures du jour et de la nuit. Les formats varient du tout au tout : 178 x 89 cm, qui est un diptyque, 130 x 89 cm, 60 x 50 cm, 40 x 30 cm. Par un petit miracle, c'est toujours le même champ, le format n'y change rien. Même le ciel devient rose, comme touché par la teinte du sol. A la longue, on a la possibilité de confondre la ligne d'horizon et la ligne du cadastre, ciel et terre à niveau, d'entendre la topographie comme configuration d'un lieu. Ici, si on veut, quelques nuages flottent sur les bords et les cailloux sont des graines. Alors, la part minérale de la terre n'est plus inorganique, c'est à dire dépourvue d'organes nécessaires à la vie ; les cailloux, les pierres, et non seulement le sol, sont par eux-mêmes vivants.

Dans les « labours », au pluriel, qui indique davantage un état qu'une action, on n'aperçoit pas de sillons ni de mottes ni de soc ni de bœuf ni semble-t-il de saison. Ils ne suggèrent pas de perspective de grandes terres qui épousent une vallée ou un vallon, mais un paysage borné de pierres. L'un des deux révèle un sol de cendres, qui évoque celui de la résurrection dans la chapelle san Brizio de la cathédrale d'Orvieto. Pour autant, ces

labours et ces champs me paraissent davantage relever d'un principe de permanence de la vie par delà les disparitions que des fins dernières d'une résurrection apocalyptique.

Les autres œuvres concernent le lilas – le bassin – l'étang – les ossements des arbres – les reflets – les ombres (un seul) ; quatre lilas, six bassins, neuf étangs, sept ossements des arbres, six reflets, présentent des variations qui semblent infimes, qui appellent l'attention et suscitent la gratitude.

A tout jamais, le lilas ne pâlit plus mais explose doucement comme un feu d'artifice. Ici il apparaît en buisson voire en bouquet, sous une lumière plus ou moins amenuisée, où on retrouve les tiges, les corolles et la pièce de l'étang. Au passage, il rappelle les planches magiques d'un vieux *Tractatus de herbisi*. Les lilas sont bouleversants par leur fragilité autant que par leur persévérance ; à commencer par celui où, moi, je vois des bras qui me donnent l'accolade, des bras ou un cœur, sans que je sache bien dire pourquoi.

Les bassins nous réservent plusieurs surprises ; d'abord, les deux qui ont sollicité un gris somptueux, le bassin vu d'en haut, du ciel ou d'un rêve, de nuit, dessinant un espace où on se laisse aller ou flotter ou nager ou dériver, avec ou sans fantôme pour compagnie ; ensuite, parmi les quatre qui accueillent la verdure, tiges, fleurs, esquisse de roseaux et de nénupars, le regard est attiré par une oblique inhabituelle.

Les étangs ne sont pas en reste. Il s'agit donc d'une étendue d'eau stagnante, plus grande que la mare et moins profonde que le lac, même si l'Atlantique nord est surnommé la mare aux harengs. On sait qu'ils sont peuplés de petits poissons, qu'on ne voit pas, qu'on se contente de deviner quand on ne craint pas de contempler l'invisible. Les étangs nous laissent devant une île, pareille à une nacelle, posée au milieu, ou pas, tout est question d'appréciation. Leur tonalité est dans les gris et dans les beiges, voire un prune, mais soutenue par des verts eau, des verts sauge, des verts lichen. Ils sont de forme différente ou vus d'un endroit différent, comment savoir depuis Cézanne ? Et ils ont l'art de flotter.

Les ossements des arbres ouvrent un registre lexical funèbre. S'ils traduisent une dimension de temps long, ils activent aussi le principe de métamorphose. Regardons-les ; on dirait des étangs, on retrouve cette indécision entre la terre et le ciel. Quelle que soit leur dimension, ils semblent couchés plutôt que dressés, pétrifiés ou putréfiés, ou aussi bien suspendus dans les airs, prêts à être enjambés.

Les reflets, au pluriel, présentent une certaine étrangeté. Image réfléchie par une surface, eau, bassin ou étang, mais où est le haut ? le bas ? Le

monde a-t-il la tête à l'envers ou bien le ciel comme surface ? et les racines font-elles une espèce de frondaison ? En vrai, tout ça rejoint un penchant et une habitude de Stéphanie Ferrat, « tombée la tête des roses », c'est elle qui l'a écrit, et aussi l'alezan, l'arbre, la voix de Leonard Cohen, c'est encore elle qui l'a écrit.

Quant à la petite toile, « les ombres », 32,5 x 26 cm, elle intrigue. On s'y perd un peu et c'est un gage de curiosité et de plaisir. S'agit-il des ombres sur le sol ou bien les nuages qui dispensent les ombres ? Rien ne nous empêche d'ailleurs de l'imaginer en grand format, 300 x 200, et rien ne nous empêche de conjecturer un effet de zoom qui ferait partie des attributs de la peinture de Stéphanie Ferrat ; un mot de quatre lettres qui vient de l'anglais, « prise de vue avec réduction rapide du champ jusqu'au gros plan sans perte de netteté » ; appliqué au domaine de l'aviation, le mot « zoom » signifie « effectuer une brusque montée en chandelle » comme je l'ai ressenti dans les deux « bassin » gris ; appliqué au domaine de la photographie, il élargit la focale comme on l'a vu entre les « aubes » et les « champs ».

Et alors, « l'autre » ? qu'ils soient deux papiers, qu'ils soient deux personnages, ou deux formes, sur chacun des papiers, c'est obéir à une certaine logique. Dans le premier, l'un et l'autre se font face, sans savoir vraiment qui est l'autre, silhouettes, robes immémoriales, enveloppes d'étoffe pour couvrir l'enveloppe des corps, la tête marquée ; dans le deuxième, l'un de face, l'autre de dos, ou vice-versa, ou de dos côte à côte, ils semblent marcher vers quel horizon ?

Stéphanie Ferrat mentionne sobrement qu'elle utilise une « technique mixte ». Elle peint *a tempera*, où détrempent des éléments divers, en priorité ce bon vieux jaune d'oeuf qui servait déjà aux peintres égyptiens pour les sarcophages et il me plairait qu'aujourd'hui il vienne des quatre poules qui se baladent dans le jardin et s'égarent parfois dans le potager, un œuf à l'heure pour les petites toiles. Ajoutez bien entendu les pigments et, pour faire bonne mesure, des cendres, des terres, des mousses, des fonds de poussière du bois, la liste n'est pas exhaustive, afin d'obtenir une matière plus onctueuse, moins brillante que l'huile. Reste à passer du gesso sur la toile, un coup pour l'apprêter, un coup pour peindre sur la tempera, avant de gratter les craquelures avec un tampon à récurer Jex ou Saint-Marc, au choix.

On aurait garde d'oublier le support « carte ancienne » pour un des étangs. Au verso, c'est une de ces cartes d'état major où nous avons appris à voyager, recyclée ; trois rangées de six morceaux de carte, format cartes postales, forment des plis, un plissement et un déploiement du

paysage, le même pourtant que pour les huit autres étangs. Une autre carte sert de support à un des huit matins ; trois rangées de sept cartes réduisent le matin à sa plus simple expression ; quelques traces sont dispensées dans la rangée du milieu ; l'ensemble ressemble à un calendrier, d'apparence légèrement gaufrée, et reçoit *in fine* le nom de « la trouée ».

Outre le champ rose, ma prédilection va à la nuit, aux deux Nuit, qui sont à tomber. L'une dans les ocres, l'autre dans les gris entre ardoise et perle, comme deux sœurs jumelles, deux carrés hypnotiques, les fleurs exhaussées par un bouton au bout de la tige, une fleur blanche en étoile au bout d'une hampe. J'aimerais y voir une asphodèle pour le séjour des âmes des humbles défunts. En tout cas, j'éprouve une sensation d'apesanteur, rendue réaliste par les points de peinture blanche en suspens. Et puis, il y a encore « Marete », un lieu-dit connu au moins par Stéphanie Ferrat, une toile unique à cette heure, 61 x 46 cm, quelques brins d'herbe jaune qui rappellent la couverture de son livre *Le grand pré*, à la fois ordinaires et renversants ; pourquoi pas le rêve d'un regain.

« La nuit tombe doucement », oui, elle tombe par-dessus les pins noirs, elle prolonge la chute du volant de badminton qui n'en finit pas de redescendre dans le soir rose ou gris comme un dernier bouquet, champêtre, ou celui offert par Yann Mirallès, « un trait suffit/ parfois pour qu'entre/ la série ouverte de tout ». Elle persiste quand la minceur de la frontière entre les deux mondes devient davantage qu'une illusion ou une hypothèse car il faut « trouver des raisons d'habiller le monde, les absents ». Elle s'éternise au coeur de la nuit, même quand elle est noire, puisqu'il y brille des étoiles pareilles aux clous du maréchal-ferrant.